历史·文化

《舞论》对印度古代文艺理论的历史影响

尹锡南

摘要：《舞论》在印度古代文艺理论发展史上占有无比重要的地位，它的历史影响辐射到古典梵语文艺理论各个方面，也对梵语戏剧、舞蹈等表演艺术以及文学创作等发挥了积极的影响。婆罗多以后的戏剧理论家多以《舞论》的论述主题为准绳，建构自己的戏剧论话语体系。婆罗多《舞论》的戏剧起源论、戏剧情味论、戏剧类型论、戏剧角色论、戏剧表演论、戏剧风格论等对《十色》《舞镜》《剧相宝库》《情光》和《味海月》等梵语戏剧论著产生了深刻的影响，也对梵语戏剧创作和库迪亚旦剧等印度传统戏剧表演产生了重要影响。《舞论》对于梵语诗学的影响，主要体现在婆摩诃、檀丁、新护等的庄严论、味论、诗德论、诗病论上。婆罗多的舞蹈论精髓主要涉及舞蹈的起源、舞蹈的功能与分类、108种经典的舞蹈基本动作等，这些方面的论述均对《表演镜》和《乐舞渊海》等影响深远。《舞论》关于乐音、微分音、弦乐弹奏、节奏类型、音乐体裁、乐器表演规则等的论述，也对角天等后世梵语乐舞论者产生了极其深刻的影响。这种历史影响与后世学者的主动创新是彼此呼应的，它的学理背景是戏剧、音乐与舞蹈等艺术随着时代发展而不断发生变化。

关键词：《舞论》；婆罗多；印度；梵语文艺理论；梵语诗学

收稿时间：2021-12-12

作者简介：尹锡南（1966-），四川大学南亚研究所教授，主要研究领域：印度文化。

基金项目：本文系2021年国家社会科学基金重大招标项目“印度古代文艺理论史”（项目编号：21&ZD275）的阶段性成果。

DOI:10.13848/j.cnki.dnynybjb.2022.02.009

国内学界通常将文艺理论理解为狭义的文学理论，但它也可涵盖美学或文艺美学范畴的诗论（诗学论）、戏剧论、音乐论、舞蹈论和美术论等文学理论与艺术理论。同理，印度古代文艺理论的概念主要指涉印度古典梵语文学理论与艺术理论，也包含印度古代泰米尔语文论等。古典梵语文艺理论是印度古代文艺理论的代名词。印度古代文艺理论体系独树一帜，在东西方国家的古典印度学研究或西方的东方学研究界，均占有十分重要的地位。它拥有许多沿用至今的重要范畴或核心概

《南亚东南亚研究》2022年第2期，第139–151页。

念。印度学者称《舞论》的作者婆罗多为“梵语文学理论批评之父”。[①]这足以证明婆罗多及其《舞论》在印度古代文艺理论发展史上的显赫地位，它的历史影响辐射到古典梵语戏剧理论、诗歌（诗学）理论、舞蹈理论和音乐理论等各个方面。不仅如此，《舞论》还对梵语戏剧、舞蹈和音乐等表演艺术的发展施加了积极的影响。上述两个方面的影响可以视为形而上的学理影响和形而下的实践指导。这也充分体现了《舞论》从前人智慧和艺术实践中进行归纳总结和理论抽绎、再反哺古典艺术实践和当代艺术表演的清晰的历史轨迹。这似乎也是世界古典文艺理论发生、发展的普遍规律。本文拟对《舞论》之于梵语戏剧学、诗学、舞蹈学、音乐学理论的历史影响进行简要分析。

一、《舞论》对梵语戏剧理论的影响

《舞论》主要围绕戏剧艺术展开理论叙述，对婆罗多以后的梵语戏剧理论产生了巨大的影响，这种影响在很大程度上遮蔽了后世戏剧论者的刻意求新。婆罗多以后的戏剧理论家多以《舞论》的论述主题为准绳，建构自己的理论体系。这里以胜财的《十色》、罗摩月和德月的《舞镜》、沙揭罗南丁的《剧相宝库》、沙罗达多那耶的《情光》、辛格普波罗的《味海月》等梵语戏剧论著为例略作说明。

按照婆罗多的叙述，戏剧的诞生充满传奇色彩，因为它是梵天以四吠陀和六吠陀支（礼仪学、语言学、语法学、词源学、诗律学和天文学）为基础创造的“第五吠陀”即戏剧吠陀（natyaveda）。“他从《梨俱吠陀》中撷取吟诵，从《娑摩吠陀》中撷取歌唱，从《夜柔吠陀》中撷取表演，从《阿达婆吠陀》中撷取情味。就这样，灵魂高尚的梵天创造了与吠陀和副吠陀密切相关的、具有娱乐性质的戏剧吠陀。”[②]创造了戏剧后，梵天让婆罗多向儿子们传授，后者将其传至人间。

《舞论》的戏剧起源论对后世戏剧学家和诗学家影响深刻。辛格普波罗在《味海月》的开头依据《舞论》相关记载，追溯戏剧的神圣起源。在描述梵天赐予婆罗多“戏剧吠陀”的场景时，他写道：“尊者啊！我们想要一种圣典（吠陀）。它可以听闻，可以观看，令人愉悦，导向正法和荣誉，展示一切技艺。它是至高无上的第五部圣典（吠陀），可以教导所有种姓。他向梵天如此这般地请求传授所有知识。因此，从这些知识精华中，戏剧吠陀得以创造。为了教授这种吠陀，生主（梵天）对婆罗多大师说道：‘你要和儿子们一道，想法阐释这部吠陀。’婆罗多和儿子们一道，就此开始疏解这部经典。”[③]这一疏解和阐释的成果便是《舞论》。这种叙述显然是遵循婆罗多的思路，说明了辛格普波罗立意阐发前人经典的初衷。

---

① A. Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit of the Theories of Rasa and Dhvani*, New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation, 1973, p.17.

② 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），昆仑出版社2008年版，第36–37页。

③ Singabhupala, *Rasarnavasudhakara*, Madras: Tha Adyar Library and Research Centre, 1979, p.18.

沙罗达多那耶的《情光》叙述道，很久以前，梵天从毗湿奴大神肚脐上的一枝莲花中出生后，创造了三界一切。受困于统治的艰辛重任，梵天也想摆脱重任，寻求片刻轻松。他去请求毗湿奴相助。毗湿奴心想，梵天要是获得某种娱乐方式，定能消除疲劳，获得轻松。他遂建议梵天去寻求湿婆神的帮助。湿婆神知晓梵天的来意后，告诉自己的侍从南迪教会梵天如何表演戏剧："我亲自教给你们的戏剧吠陀及其表演，你得毫无保留地、详细地教会梵天。"南迪遵命，悉心教会了梵天如何表演戏剧。梵天与其配偶文艺女神（Bharati）回到天界，在意念中唤起一位仙人，他带来了五个徒弟。梵天教会他们戏剧吠陀和如何表演戏剧。"梵天心中高兴，遂对其赏赐恩惠：我所言说的这种戏剧吠陀由你们表演，因此你们就以Bharata（演员）命名吧。愿戏剧吠陀借助于你们的美名在三界流传并享盛名！"演员们与摩奴王一道下凡人间，表演戏剧和乐舞。"应摩奴王的请求，为了表演方便，演员们将这部戏剧吠陀的全部精华进行概括并一分为二：一为一万二千颂，一为六千颂的戏剧吠陀概要。这部以演员名字闻名的婆罗多经典，有利于摩奴王在婆罗多国宣示传播。"①这种戏剧起源说与《舞论》有别，但是也存在许多相似之处，如梵天教会仙人戏剧表演，演员们下凡人间传播戏剧等。

就戏剧情味而言，这是婆罗多《舞论》的一大核心。后来的戏剧学论著几乎无一不提及情味论，但更多的时候是以味论包含情论。胜财这样定义味："通过情由、情态、真情和不定情，常情产生甜美性，这被称作味。"②这和婆罗多关于味的定义有些差别，因为他在味的产生前提中加入了真情的因素。这应该视为对婆罗多理论的积极发展。胜财依据婆罗多的分类，逐一介绍了8种真情、8种常情和33种不定情即49种情。

胜财对各种味的论述以艳情味为主。婆罗多把艳情味分为分离和会合两种，而胜财突破了这种二分法。他说："艳情味分成失恋、分离和会合三种。失恋艳情味是一对青年心心相印，互相爱慕，但由于隶属他人或命运作梗，不能结合。"③胜财增加的第3种艳情味拓展了戏剧表现的空间。

辛格普波罗指出："在观众面前表演真情等，男主角成为智慧的灵魂，这是戏剧。情由、情态、真情和不定情的结合，孕育了味。味是戏剧的生命，我将论述味。"④他将味视为戏剧表演的生命，体现了他对婆罗多味论的高度欣赏。

就戏剧类型而言，婆罗多认为戏剧是视觉为主的表演艺术，因此准确地把握了戏剧和诗歌的重要区别。胜财继承婆罗多的观点，他说："戏剧是模仿各种情况，

---

① Saradatanaya, *Bhavaprakasa*,Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2008, pp.416–419.

② 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第460页。

③ 同上，第464页。

④ Singabhupala, *Rasarnavasudhakara*, Madras: The Adyar Library and Research Centre, 1979, p.20.

由于它的可见性，被称作‘色’（rupa）。由于它的展现性，被称作‘有色的’（rupaka）。它分为十种，以味为基础。”①后来的梵语戏剧学家和诗学家都认可源自《舞论》的“十色”，其论述与婆罗多、胜财大同小异。例如，沙揭罗南丁指出：“智者将诗分为可以聆听和可以表演的两类。”②

就戏剧情节而言，婆罗多的两分法（主要情节和次要情节）与3种五分法（情节发展五阶段、五原素和五关节）对后世理论影响很大。例如，婆罗多之后的胜财便是如此。从情节分类来看，胜财突破了婆罗多的论述范畴。婆罗多论述情节元素、情节阶段和情节关节时，并未说明三者之间的相互关系。因此，胜财对三者之间关系的论述，实际上弥补了婆罗多的论述缺陷，推进了梵语戏剧理论的发展。胜财对婆罗多提出的21种关节因素弃而不论。总体上看，胜财在论述情节时主要依据《舞论》，但其探讨更为简洁，这无疑为剧作家提供了实践操作的便利。罗摩月和德月在论述戏剧情节的各种要素时，基本遵循婆罗多和胜财的观点。

婆罗多的男主角三分法及相关描述对胜财等人影响深刻。胜财把戏剧的男主角分作上、中、下三等。辛格普波罗也将其分为上、中、下三等。与婆罗多、胜财不同，辛格普波罗还按照对待爱情的态度将男主角分为丈夫、情人和浪子三类。

婆罗多关于女主角的三分法，对胜财等人影响深刻。胜财还提到女仆、女工、奶姐妹等各种女使者。胜财和婆罗多一样，也谈论女主角的8种爱情状态和青年女性的20种美。胜财对女主角的某些论述突破了婆罗多的思维范畴，丰富了梵语戏剧学的理论思考。关于女主角，辛格普波罗的分类和胜财一致，都将其分为自己的女子、别人的女子和妓女等三类。辛格普波罗将女配角分为使者、伴友、女仆等11类，这在此前的戏剧学论述中不太多见。

就戏剧风格而言，婆罗多的四分法对后世学者影响很大。罗摩月和德月遵循婆罗多的观点，认可四种戏剧风格：“有四种戏剧风格，但在别的匠人那儿，剔除了艳美风格，只剩三种风格。”③胜财根据主角的行动论述四种戏剧风格。胜财没有详细论述婆罗多的地方风格。他认为地方风格以地区、语言、行为和服饰为特征。

就戏剧语言而言，婆罗多对后人的影响也是显而易见的。胜财说：“除了婆罗多或湿婆大神之外，谁能详尽无遗地说出与十种主角密切相关的姿态、品质、语言和性情？”④这说明，他在戏剧语言上的看法基本遵循《舞论》。

就戏剧表演而言，婆罗多的四分法（语言表演、形体表演、真情表演和妆饰表演）也影响了后来的戏剧论者。罗摩月和德月认为：“语言表演是以模仿语言来模

---

① 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第441页。

② Sagaranandin, *Natakalaksanaratnakosa*, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1972, p.2.

③ Ramacandra & Gunacandra, *Natyadarpana*, Delhi: Parimal Publications, 1986, p.8.

④ 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第454页。

仿情感。肢体表演是以肢体的行为和姿态来表达情味。真情表演是表达变声等等情态。妆饰表演是模仿色彩等等表现外在事物的形貌特征。”①沙揭罗南丁提及戏剧表演的五分法：吟诵表演、阐发表演、含蓄表演、肢体表演和客观表演，这显然是对《舞论》第24章的形体表演分六分法的裁剪和移植。

就婆罗多论及的剧场建造、戏剧表演前的祭祀仪式、道具制作和演员化装等而言，胜财、罗摩月、德月、沙揭罗南丁、辛格普波罗和沙罗达多那耶等所论极少或根本没有涉及，这说明后来的戏剧论者主要是关注戏剧表演和戏剧情味等本体内容，对于戏剧的外在因素或物质基础关注不多。这自然是符合戏剧根本原理历时性传播的客观规律的。

婆罗多的戏剧论原理不仅深刻地影响了梵语戏剧论者的相关理论著述，也对后来的戏剧名著产生了影响，这可视为《舞论》影响戏剧艺术实践的鲜活例证。迦梨陀娑在戏剧《优哩婆湿》中谈到婆罗多教导的戏剧“含有8种味”。②薄婆菩提在戏剧《罗摩后传》中提到婆罗多的大名以示敬意：“他（诗人）写了，只是没有公开。而其中某个部分饱含情味，适宜表演。尊敬的蚁垤仙人亲手写定，已经送往戏剧学大师婆罗多牟尼处。”③

《舞论》不仅影响了胜财和罗摩月等人的戏剧理论建构，也影响了迦梨陀娑、薄婆菩提等梵语戏剧家的文学创作，自然，这种文学影响还会体现在梵语戏剧的艺术表演中。《舞论》对一些重要的传统戏剧如印度首次进入世界非物质文化遗产名录的库迪亚旦剧等产生了重要影响。“在印度梵语戏剧史上，在喀拉拉邦表演广泛的库迪亚旦剧是一种独特的表演形式，因其保存了几个世纪之久，具有自己的表演方法和规则。尽管大体上遵循《舞论》描述的抽象的美学原则，库迪亚旦剧的实际表演在戏剧原则和演出方式上具有自己的独特性……库迪亚旦剧是一种典型的表演方式，它有自己的审美观和表演原则，以一种流行印度的戏剧传统的精神为坚实基础，体现了《舞论》所阐释的理论。”④这说明《舞论》对梵语戏剧、印度方言戏剧的历史影响与其对梵语文艺理论的影响一样，是继承加变异的一种历史辩证法的自然推演。“库迪亚旦剧的理论框架大体上遵循婆罗多《舞论》阐述的美学原则。然而，喀拉拉南部存在的库迪亚旦剧的表演方法，具有自己的独特性，特色鲜明，规则特殊，它或许可称为实践《舞论》的地方性改编而非刻意的背离。因其自身契合本地环境和文化，它存在了多个世纪，特别适合喀拉拉本地观众的欣赏兴趣，其戏剧表演通过内在的强化而经受住了岁月的考验。”⑤库迪亚旦剧是深受《舞论》影

---

① Ramacandra & Gunacandra, *Natyadarpana*, Delhi: Parimal Publications, 1986, pp.149–150.

② C.R. Devadhar, ed. & tr., *The Works of Kalidasa: Three Plays*, Vol.1, Part. 2, Delhi: Motilal Banarsidass, 2015, p.53.

③ 薄婆菩提：《罗摩后传》，黄宝生译，中西书局2018年版，第105页。

④ Sudha Gopalakrishnan, *Kutiyattam: The Heritage Theatre of India*, New Delhi: Niyogi Books, 2011, p.17.

⑤ Ibid., p.73.

响的喀拉拉邦地方传统戏剧，它在漫长的历史岁月中，为了适合本土观众的欣赏情趣，大量吸纳了当地文化要素，从而为自己的长期流传打下了坚实的基础。①

二、《舞论》对梵语诗学理论的影响

就现有材料看，梵语戏剧理论出现在前，梵语诗学出现在后，这已经成为一致公认的历史事实。《舞论》虽然着眼于戏剧各个要素的理论思考，但也将诗律等纳入戏剧学范畴进行思考。因此，公元7世纪左右出现的梵语诗学著作《诗庄严论》和《诗镜》中，不难瞥见《舞论》的影子。

《舞论》对于梵语诗学的影响，主要体现在庄严论、味论、诗德论、诗病论上。先看婆罗多戏剧庄严论对梵语诗学论著的历史影响。婆罗多认为，明喻、隐喻、明灯、叠声是诗中运用的四种庄严(alankara)。前三种为意义庄严，后一种为语音庄严。关于这四种庄严，后来的梵语诗学家均不同程度地涉及并有所发展或改造。婆摩诃将隐喻分为全体隐喻和部分隐喻两种，将明灯分为头部、腹部和尾部明灯等3种，将隐喻分为头部叠声、腹尾叠声、音步叠声、连珠叠声和四音步叠声等5种；檀丁将明喻分为32种，将隐喻分为21种，将明灯分为至少10种，将叠声分为至少11种。这说明，婆摩诃与檀丁对《舞论》的庄严论作了大幅度的拓展。婆罗多的庄严论催生了梵语诗学的第一个流派：庄严论派。这可视为《舞论》影响梵语诗学的一大贡献。

婆罗多之后的时代里，从7世纪到9世纪中叶，印度出现了一系列梵语诗学著作，涌现了婆摩诃、檀丁、伐摩那、优婆吒、楼陀罗吒等诗学家和跋底、伐致呵利等不同程度涉及修辞方式的语法学家。这一时期属于梵语诗学彻底摆脱戏剧学附庸而独立发展的早期阶段。婆摩诃、檀丁、优婆吒和楼陀罗吒等人主要探讨婆罗多所率先探讨的庄严、诗德和诗病等文论范畴，形成梵语诗学庄严论派。

自9世纪楼陀罗吒建立全新的庄严论体系和欢增创立韵论开始，再到世主生活的17世纪，庄严论进入长达数百年的中后期发展阶段。换句话说，梵语诗学庄严论的创造力在达到鼎盛期后逐渐转向衰落，因为与之分庭抗礼者是味论和韵论等。尽管如此，凡是重要的梵语诗学著作均为庄严论留下足够的论说空间，这也说明它仍然是印度古典诗学体系的一大坚实支柱。②

《舞论》第17章最有价值的在于诗相、庄严、诗病和诗德。令人惊奇的是，庄严、诗病和诗德在梵语诗学独立发展后为各家纷纷采纳，而诗相则颇受诗学家们的冷落，只有极少数学者提及它。梵语诗学独立发展后，庄严从婆罗多规定的4种发展

---

① 尹锡南：《<舞论>对印度戏剧的历史影响：以库迪亚旦剧为例》，《南亚东南亚研究》，2020年第1期，第132页。

② 尹锡南：《印度诗学导论》，上海古籍出版社2017年版，第51–59页。

到100多种，而诗相的发展演变却完全不同。关于婆罗多的36种诗相，14世纪的胜天说明了10种，但只有部分名称如优美和成功等来自《舞论》。从胜天对诗相的论述和例举看，诗相和庄严似乎可以混用。

《舞论》之所以在印度文论史上占有崇高的位置，不仅在于它对梵语戏剧学的详细论述，更重要的是它对此后梵语诗学千年发展的深远影响，以及对味论的深刻探讨。“在梵语文学理论发展史上，《舞论》的最大贡献是突出了味论。后来的梵语文学批评家将味论运用于一切文学形式。”①从最初的戏剧学情味论，到庄严论和风格论的附庸，再到成为诗的灵魂，味论的发展印证了文学发展的一般规律，即情感体验终究是文学作品的创作旨趣，语言修辞是为作家酝酿审美情感服务的。

婆罗多开创的梵语戏剧学味论深刻地影响了后来的戏剧味论和梵语诗学家的味论诗学体系建构。综合来看，婆罗多味论对于新护、曼摩吒等为代表的梵语诗学家的话语影响更为典型。他们不仅继承了婆罗多八味说，还不断地推陈出新，使味论派成为梵语诗学或梵语文艺学千年发展史上最有影响力的理论流派。

随着时间的推移，随着严格意义上的梵语诗学出现，味开始作为一个诗学概念被人们论及。7–9世纪，印度味论进入其早期独立发展阶段即诗学味论阶段。这一时期，梵语诗学家主要关注诗的庄严（修辞）和风格。他们虽意识到味的存在，但并未将味视为文学的主要因素。檀丁的《诗镜》以“有味”庄严的名义，将戏剧的八种味分别引进诗歌领域，具有开创性意义。自檀丁之后，味逐渐受到梵语诗学家的重视。优婆吒除了确认婆罗多的8种味之外，还确认第9种味即平静味。新护后来在《舞论注》中对其进行全面而深入的阐释。

楼陀罗吒生活的时期，出现了跋吒・洛罗吒、商古迦和跋吒・那耶迦等一批杰出的味论家，对味论进行深入的探讨，这一时期出现的韵论也与味论密切相关。它实质上是创造性地运用味论，确认味和韵是诗美的主要因素。

接着出现的是重视味论的韵论集大成者欢增和味论的集大成者新护。之后，则有对味论继续探索和总结的曼摩吒、毗首那特和世主等人。从欢增、新护到17世纪的世主，印度古典味论进入其旺盛的中期发展阶段。在这一阶段里，很多重要的虔诚味论者也登上了理论阐释的表演舞台。可以说，味论发展的中期阶段是印度古典味论的黄金时代。

楼陀罗吒时代及此后时期，出现了一些重要的味论诗学家。他们的著作均已失传，只在新护的转述中能发现其诗学思想的蛛丝马迹。印度中世纪时期，虔诚味论成为印度各个方言诗学的最大亮点。虔诚味论实质上是一种地道的宗教美学，它的出现使得晚期味论步入宗教神秘化之途。

婆罗多开创的味论在印度文艺理论发展史上具有非常重要的地位。味论在后来

① 黄宝生译：《梵语诗学论著汇编》（上册），第13页。

的诗学著作中得到充分发展，成为梵语诗学流派中最为重要的一支，它也是真正泽被后世的一种理论。味论不仅具有重要的比较诗学研究价值，还是当代印度学者进行文学批评的有力工具。①

婆罗多诗德论、诗病论对于梵语诗学的影响也是显而易见的。随着韵论、味论的不断发展，梵语诗学家和艺术论者对于诗德的讨论虽然仍在继续，欢增、波阇、曼摩吒和世主等人对于诗德的地位不断地有意拔高，但却无法遮蔽诗德乃至它赖以生存的风格论地位逐步下降的历史事实。当然，考虑到诗德作为梵语诗歌的重要审美因素，它几乎进入过每一部综合性诗学著作的论述视野，对于它的研究和思考自然不能忽视。

梵语诗学发展阶段，婆罗多诗病论是诗学家们赖以阐发诗病的理论基础。随着欢增时代的到来，韵论与味论逐渐占据了梵语诗学的核心位置，庄严论与风格论的地位逐步下降。在此背景下，虽然讨论诗病的语法、因明和诗律等视角依然存在，但其重要性似乎悄悄让位于审美情味的视角。“至于味病，则是韵论派对传统诗病说的创造性发展。欢增在《韵光》中将味病称作味的障碍。”②这说明，诗病论的成熟期到来了。梵语诗学史的发展逻辑决定了这一点。历史地看，曼摩吒的《诗光》是对诗病论的一次全面而成功的总结。他对婆罗多、婆摩诃、檀丁、伐摩那和欢增等人既有继承，也有发展，充分显示了韵论派在诗病论上的新建树。值得指出的是，梵语诗学家大多先论诗病，再论诗德，这显示了他们对婆罗多所开创的诗病论的高度重视。③

三、《舞论》对梵语舞蹈理论的影响

如对印度古典舞蹈论进行分期，可以将《舞论》视为第1个发展阶段，《表演镜》至《乐舞渊海》为第2阶段，《乐舞渊海》之后为第3阶段。第1阶段的《舞论》基本上成就了古典舞蹈论的雏形，此后的舞蹈论虽有发展，但也难脱其窠臼。

婆罗多的舞蹈论精髓主要涉及舞蹈的起源、舞蹈的功能与分类、108种经典的舞蹈基本动作和32种舞蹈组合动作、身体主要部位和次要部位的表演方法、各种舞蹈手势、各种基本步伐和组合步伐、各种行姿或步姿等。

关于舞蹈的起源，《舞论》第4章提出了湿婆创造说，这与戏剧的梵天创造说相对应。婆罗多的舞蹈起源论对其他梵语舞蹈论著产生了深刻的影响，例如，《乐舞渊海》写道：“四面神（梵天）在很久以前向婆罗多赠予戏剧吠陀。然后，婆罗多与天国乐师、众天女一道，在湿婆面前表演叙事舞、纯舞和情味舞。接着，诃罗

① 尹锡南：《印度诗学导论》，第34–51页。
② 黄宝生：《印度古典诗学》，北京大学出版社2000年版，第403页。
③ 尹锡南：《舞论研究》（下），巴蜀书社2021年版，第695–705页。

（湿婆）回忆自己曾经有过的崇高表演（舞蹈），遂命自己侍从中的领头者荡督向婆罗多传授刚舞。在此之前，出于（对婆罗多的）喜爱，他还让波哩婆提为婆罗多传授柔舞。从荡督处通晓刚舞后，牟尼（婆罗多）向凡人们进行解说。波哩婆提曾向波那的女儿乌莎传授柔舞，乌莎将柔舞传给了多门岛上的牧女，牧女将之传给修罗塞纳一带的女子，后者将之传给其他地方。（舞蹈）从此就以相互传授的方式在世间流传，扎根立足。”①

当然，也有少数著作的舞蹈起源论与《舞论》略有出入，但其神人相授的宗旨未变。婆罗多认为舞蹈既有助人获得解脱的神圣宗教功能，也有吉祥如意的世俗功能。这对后来的舞蹈论者也有影响。例如，15世纪的苏般迦罗说：“大神梵天本人在其著述中说，舞蹈表演时恰到好处地运用手势，因此会有善果。舞者为儿孙后代赢得不变的财富，获得永远纯洁的美名，提供无限而合适的情味。”②

婆罗多关于舞蹈的二分法（刚舞与柔舞），也对后来的学者有所影响。大多数论者还发展了婆罗多的纯舞和戏剧概念，将其拓展为三分法。例如，《乐舞渊海》写道：“舞蹈据说有3种：叙事舞、纯舞和情味舞。”③

婆罗多提出的108种经典的舞蹈基本动作和32种舞蹈组合动作，大多为后来的舞蹈论者所采纳。例如，《乐舞渊海》便遵从《舞论》的名称，依次介绍了108种基本动作和32种组合动作。婆罗多之后的艺术论者大多都对婆罗多论述的基本动作和组合动作作了不同程度的改动或发展。例如，《乐舞王》第4篇《舞宝库》对婆罗多的基本动作和组合动作进行了新的分类。它将基本动作分为传统的108式和流行的36式两类。它还介绍了22种被称为迦罗舍（kalasa）的基本动作，并将组合动作分为16种四拍式和18种三拍式两类。16世纪的《乐舞论》介绍了16种舞蹈基本动作。17世纪的《乐舞那罗延》则介绍了婆罗多叙述的108种基本动作，它还介绍了36种普通的基本动作。《乐舞那罗延》还依据奇数型节奏和偶数型节奏为基础，介绍了16种奇数型组合动作和16种偶数型组合动作。

《舞论》的手势论对后世著作的影响怎么评价也不为过。喜主在《表演镜》中介绍了32种单手势（《舞论》为24种），23种双手势（《舞论》为13种）。他的单手势和双手势数量均比婆罗多有增无减。喜主还增添了表示毗湿奴化身的10种手势，表示九曜、四种姓和各种亲属关系的手势。不过，喜主略去了婆罗多的纯舞势。13世纪的《乐舞渊海》基本上沿袭《舞论》的24种单手势和13种双手势。14世纪的《乐舞奥义精粹》也论及《舞论》的3种手势，前者论及的24种单手势、13种双手势与后者大体相同，区别在于第10、22、24种单手势的名称不同。《乐舞奥义精

① Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, p.624.

② Subhankara, *Srihastamuktavali*, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1991, p.178.

③ Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, p.624.

粹》只提到27种纯舞式，且少数手势的名称如屈掌式、环首式是增加的。

婆罗多的手势论特别是其关于单手势和双手势的相关规定，不仅影响了后人的舞蹈艺术理论，还对印度传统的各派古典舞蹈产生了深远的影响。印度当代舞蹈艺术家仍在不断表演的6种古典舞即婆罗多舞（Bharatanatya）、卡塔卡利舞（Kathakali）、卡塔克舞（Kathaka）、奥迪西舞（Orissi）、曼尼普利舞（Manipur）和库契普迪舞（Kuchipudi）的单手势、双手势表演，源自《舞论》和《表演镜》等梵语艺术论著，且有不同程度的变异和创新。

《舞论》的手势论不仅对印度自古至今的舞蹈艺术论产生了深刻的历史影响，也以各种形式，在各地的舞蹈实践中存活下来。当然，不论是舞蹈理论的变异发展，还是舞蹈表演的花样翻新，《舞论》的单手势和双手势所具有的穿透历史的文化魅力，在世界古代艺术理论史上，都是一种令人叹为观止的奇特现象。迄今为止，国内对这些问题、现象的系统考察较为少见，但它们却是研究外国艺术和艺术理论的极具潜力、极富魅力的学术生长点。

《舞论》第11章介绍两类32种基本步伐，第12章介绍两类20种组合步伐，这些也为后世论者所采纳。例如，《乐舞渊海》沿用《舞论》的名称，依次介绍了16种地面基本步伐、16种凌空基本步伐、10种地面组合步伐、10种凌空组合步伐。该书还介绍了与《舞论》相区别的54种普通的基本步伐，体现了与时俱进的舞蹈理论发展趋势。16世纪的《乐舞论》介绍了51种地面基本步伐、30种凌空基本步伐。17世纪的《乐舞那罗延》则介绍了婆罗多叙述的32种经典基本步伐和20种经典组合步伐，另外介绍了35种普通的地面基本步伐。

就身体主要部位和次要部位的划分与表演方法而言，后世论者也遵从婆罗多的论述，但又多有不同程度的演变和发展。就《舞论》的各种站姿、行姿（步姿）、坐姿和躺姿而言，后人也在遵从婆罗多的前提下，有不同程度的发挥和改变。《舞论》中提及6种男性站姿（脚位）。他还提及3种女性站姿（脚位）。《乐舞渊海》遵从婆罗多的6种男性站姿，但将女性站姿扩展为7种。瓶耳的《舞宝库》也遵从这一做法，叙述了男性6种站姿和女性7种站姿，并介绍了23种地方性站姿。①

舞蹈是一种空间表演艺术，随着时代的发展，必然会产生内容的变化，这就必然引起表演方式的变异。因此，不难理解《舞论》对身体各个部位动作的描述，在后来的论者笔下被经典化的同时，又演化出更多切合时代地域特征的流行风格。

由于《舞论》的巨大历史影响，现代印度学者遂将流行于南印度的一种传统舞蹈称为Bharatanatya（婆罗多舞）。不过，根据南印度的舞蹈研究者帕德玛·苏布拉玛尼娅的考证，这一说法是没有根据的。事实上，这种源自泰米尔纳德邦的“婆罗多舞”在20世纪30年代仍被称作萨迪尔（sadir）。这种源自神庙祭祀的舞蹈之所以

---

① Kumbhakarna, *Nrtyaratnakosa*, Part.1, Jodhpur: Rajasthan Oriental Research Institute, 1957, pp.110–116.

从“丑小鸭”变为“小天鹅”、从“下里巴人”跃升为“阳春白雪”，其中有时代风云变幻和政治动荡、经济萧条的诸多因素。为了保存这种舞蹈，只有对其进行身份改造和功能升级。“或许，主要的策略就是将婆罗多这位伟大圣人的名字赋予这门艺术。萨迪尔的形式和内容都以‘婆罗多舞’的名义得以重塑。”13世纪的吠檀多·代西迦（Vedanta Desika）曾在一部戏剧的开头，让演员以别出心裁的双关语介绍自己道：“精通《舞论》的人们不能忽视我们（演员），婆罗多（Bharata）将其赠予世界，而其名暗示bhava（情感）、raga（旋律框架）和tala（节奏体系）。”遗憾的是，后人以讹传讹，将此视为婆罗多舞源自《舞论》的证据，从而有意无意地略去了话中的诗性因素。虽然说婆罗多舞这个名称对于保护一门古典舞蹈艺术有利，但它也在探讨其历史源头的学者中产生了困惑。许多人以为婆罗多舞的确代表了最老的、正宗的艺术风格。事实上，它是较为晚近时期的艺术产物，其表演规则与婆罗多《舞论》的规则相去甚远。“与其他所有舞蹈形式相似，萨迪尔也有婆罗多所述技法的痕迹。因此，它不是唯一一个可以婆罗多命名的舞蹈形式……萨迪尔是这么一种舞蹈形式，它主要依据14世纪后出现的动作（adavu）技巧而形成的。南方称呼karana（基本动作）这一概念的术语显然变为adavu。adavu是萨迪尔舞（婆罗多舞）的基本单位，其历史揭示了它从起源、发展至今的一些有趣现象。”①帕德玛还指出：“非常明显的是，（印度）各地都只保存了一些《舞论》的因子。婆罗多的著作定然是所有不同流派的基础。当今没有哪一派可以声称完全继承了《舞论》，也没有哪一派敢言完全不受这部著作的影响。”②这位学者的上述思考，澄清了围绕在婆罗多舞身上的一些误会。究其实，真正直接影响当代婆罗多舞最多的，还是《表演镜》等其他晚于《舞论》出现的梵语艺术论著。③尽管如此，《舞论》通过《表演镜》等对印度各派古典舞发挥的历史影响毋庸置疑。

四、《舞论》对梵语音乐理论的影响

《舞论》第28–33章分别论述乐音、微分音、弦乐弹奏、气鸣乐器规则、节奏类型、各种音乐体裁、乐鼓等。婆罗多的相关论述对后世梵语乐舞论者产生了极其深远的影响。这种历史影响与后世学者的主动创新是彼此呼应的，它的学理背景是戏剧、音乐与舞蹈等艺术随着时代发展而不断发生变化。

与戏剧神授说和舞蹈神授说不同的是，婆罗多没有单列音乐神授说。但是，仔细研读《舞论》的音乐部分不难发现，他还是坚持音乐神授的观点。婆罗多在叙

① Padma Subrahmanyam, *Bharata's Art: Then & Now*, Bombay: Bhulabhai Memorial Institute & Madras, 1979, p.76–77.

② Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*, Vol. 2, Chennai: Nrithyodaya, 2003, p.40.

③ 尹锡南：《舞论研究》（下），第705–714页。

述梵天创造戏剧的情节时写道："因此，灵魂伟大、世人尊敬且通晓一切的梵天从《梨俱吠陀》中摄取吟诵，从《娑摩吠陀》中获取歌曲，从《夜柔吠陀》中提取表演，从《阿达婆吠陀》中采取味论，从而创造了与吠陀和副吠陀紧密相关的戏剧吠陀。"①这里的话说明，作为戏剧要素之一的音乐（歌曲）也为梵天所赐。这一思想在后来的乐舞论著中屡见不鲜。例如，7世纪的摩腾迦在其名著《俗乐广论》中指出："没有声音，就没有歌曲；没有声音，就没有乐音；没有声音，就没有舞蹈。因此，声音乃世界本质。梵天显形为声，毗湿奴显形为声，女神显形为声，湿婆显形为声。"②这更有力佐证了音乐神创说的历史久远。

婆罗多论述的古典传统音乐是一种宗教化、神秘化的音乐体系，它与梵语文化的精英性、封闭性不无关联，也和婆罗多的艺术（戏剧、舞蹈、音乐）神授观一脉相承。他指出："各种乐器伴随弦乐的表演，有乐音、节奏和歌词，这叫神乐（gandharva）。它极大地满足了天神心愿，并使乐神喜悦，遂叫神乐。神乐的来源是人体（喉咙）、维那琴和笛子，我将讲述各种乐音产生的规则。神乐分为三类：与乐音有关、与节奏有关，与歌词有关。"③在另一部几乎与《舞论》同时出现的音乐论著《多提罗乐论》中，也有相似的思想："梵天赐予那罗陀（Narada）神乐，后者按仪轨将其传于凡间。"④7世纪的《俗乐广论》指出："女子、儿童、牧人、国王在其各自地域随心所欲、尽情吟唱的歌曲，就是俗乐（desi）……带有引子（alapa）的称为传统音乐（marga），不带引子的是地方性流行音乐（desi）。"⑤这里所谓的俗乐与经典音乐形成了鲜明的对比，它既是婆罗多以后印度民间音乐不断发展的现实写照，也是摩腾迦对婆罗多神乐论的创新与发展。值得注意的是，摩腾迦以marga一词取代了《舞论》中表示神乐亦即经典的正统音乐的gandharva。13世纪的角天继承了前辈的思想，他指出："声乐（gita）、器乐（vadya）和舞蹈（nrtta）三者的结合，叫做音乐（sangita，或译乐舞）。它分神乐和俗乐两种。梵天发明并由婆罗多等人首先在湿婆面前表演的，便是神乐，它确能赐福。包含声乐、器乐和舞蹈且满足不同地区人们欣赏情趣的，便是俗乐。"⑥《音乐神树》（*Sangitaparijata*）写道："歌曲、器乐和舞蹈叫做乐舞。歌曲在乐舞中最为重要。音乐据说分为两类：神乐、俗乐。梵天亲自为婆罗多解说所谓的神乐。"⑦

婆罗多的基本音阶和变化音阶论影响了后世的音乐理论家。关于变化音阶概

① Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.1, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2017, p.2.
② Matanga, *Brhaddesi*, Vol.1, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1992, p.6.
③ Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.2, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, Reprint, 2016, pp.1–2.
④ Dattila, *Dattilam*, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1988, p.2.
⑤ Matanga, *Brhaddesi*, Vol.1, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1992, pp.4–6.
⑥ Sarngadeva, *Sangitaratnakara*,Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, pp.6–7.
⑦ Ahobala, *Sangitaparijata*, Madras: Sangita Karyalaya, 1941, pp.6–7.

念，《乐舞渊海》所论比起《俗乐广论》更为详细，体现了印度古典音乐理论发展史上前所未有的数理化趋势或曰形式分析色彩。《乐舞渊海》将变化音阶分为标准的、微妙的、变化的、混合的4种，它还论及四声、三声、两声和单声音阶，这进一步扩大了婆罗多的音阶论内涵与外延。它对各种变化音阶的排列组合的叙述，似乎可以视为印度古代音乐论数理化、形式化的一座“历史高峰”。

婆罗多的调式论也对摩腾迦和角天等古典音乐理论家影响深远。摩腾迦主要依据婆罗多介绍各种装饰音。他的《俗乐广论》写道：“按照婆罗多所述规则，我将讲述以声调为基础的各种优美的装饰音。”①

婆罗多的节奏论对以后的乐舞论者影响也很大。14世纪乐舞理论家甘露瓶将节奏中的音节一分为四，并为其一一命名，还为其配置保护神。这显示他在理论继承中注重创新发展的良好姿态。婆罗多提出戏剧音乐亦即歌曲的两个重要概念即定曲和散曲，以有无节奏、音速为其判断标准。这一对概念，成为梵语乐舞论者继承前人、丰富和拓展自身理论并勇于创新的思想基础。

婆罗多的乐器四分法对于后来的乐舞论者影响深刻。《乐舞渊海》指出，器乐可分四类：“弦鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器和体鸣乐器。前边两类以微分音和音调等为基础。膜鸣乐器和体鸣乐器的乐音令人愉悦。弦乐器是弦鸣乐器，有孔的乐器是气鸣乐器，表面绑缚着皮革发声的是膜鸣乐器，形体结实且敲击发声的是体鸣乐器。”②一些论者在此基础上增加了人的歌声即声乐，从而将乐音增为5种，但这并未动摇婆罗多乐器四分法的基础。

《舞论》也对梵语建筑艺术论、绘画理论等产生过影响。婆罗多开创的诗德论被一些艺术论者采纳。这便是所谓 “乐德”和“画德”的概念。婆罗多提到的raga一词，后来逐渐取代了jati，演变为印度古典音乐理论的核心范畴，并渗透到莫卧儿帝国时期的宫廷细密画中。③

综上所述，《舞论》对于印度古代文艺理论、艺术表演、文学创作等发挥了程度不一的全面影响。对于这种历史影响的分析，应该引起国内学术界的高度关注，因为它可为我们思考中国、西方的古代文艺理论发展史提供一些有益的参照。更加重要的是，对于这种历史影响的深入、系统分析，有助于我们更加准确、客观地揭示印度古代文艺理论发展史的独特规律和民族特色。

[责任编辑：孙喜勤]

① Matanga, *Brhaddesi*, Vol.1, New Delhi: Indira Gandhi International Centre for the Arts, 1992, p.104.

② Sarngadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, pp.479–480.

③ 尹锡南：《舞论研究》（下），第715–723页。

English. The transliteration of the Latin alphabet with Devanagari is the root cause of the morphological and phonetic fusion of the Hindi-English code-mixing. So called “Indian accent of English” is not a real accent of speakers, and its pronunciation rules have internal logic and are not subject to individual speakers. Hindi-English mixing will become more frequent with the process of India's modernization and the increase of foreign exchanges. New English vocabularies will continue to enter Hindi through code-mixing and code-switching, while English will absorb some Hindi vocabularies through English-Hindi code-mixing simultaneously.

Key Words: Hindi-English Mixing; Code-mixing; Code-switching; *Dainik Jagran*

(10) **A Study of *Natyasastra's* Influence on Sanskrit Literature and Arts Theories**

YIN Xinan

Abstract: Bharata's Natyasastra exerts profound positive influences not only on Sanskrit drama, dance and other performing arts, but also on literary creations. In terms of drama, *Natyasastra* sets criteria to lots of drama theorists after Bharata. Its discussions on the origins, rasas, types, characters, performances and styles of drama have influenced Sanskrit drama creation, Indian traditional drama performances as well as the works of *Dasarupaka*, *Natyadarpana*, *Natakalaksanaratnakosa*, *Bhavaprakasa* and *Rasarnava-sudhakara*, etc,. Concerning to literary poetics, Natyasastra has influenced the theories of Alankara, Rasa, Guna, Dosa discussed by Bhamaha, Dandin, Abhinavagupta, etc,. As for dance, Bharata's theories mainly involve its origins, functions, classifications and 108 Karanas, which have influenced the works of *Abhinayadarpana* and *Sangitaratnakara*. To music, Bharata's analyses of Svara and Sruti have influenced the later-on Sanskrit music and dance theorists. This paper analyzes the historical influence of *Natyasastra* on the theories of Sanskrit drama, poetics, dance and music.

Key Words: *Natyasastra*; Bharata; India; Sanskrit Literary Criticism; Sanskrit Poetics